

# MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUS5015

Navn: Marius Eide Stjern

---

Tolking av tradisjonsmusikk fra Fosen på pedal  
steel-gitar

Interpretation of traditional music from Fosen on  
pedal steel guitar

---

Dato: 28.05.2021

Totalt antall sider: 39

## **Sammendrag**

I denne oppgaven skriver jeg om prosessen med å bearbeide tradisjonsmusikk fra Fosen i Trøndelag, på pedal steel-gitar. Jeg har valgt meg ut fire stykker fra Bjørn Aksdals bok *Fosentonar: Musikktradisjoner i kystmiljø* som jeg har overført til instrumentet og lagd mine egne tolkninger av. Hoveddelen av oppgaven blir en presentasjon av prosessen og resultatene av det musikalske arbeidet. Metodisk har jeg tilnærmet meg oppgaven på et vis som stemmer overens med tankegangen i kunstnerisk utviklingsarbeid, hvor metoden blir til, vurderes og endres hele veien mot et kunstnerisk resultat. Før hoveddelen går jeg rent teknisk inn på pedal steel-gitar som instrument, og ser på utviklingen og bruken i et historisk perspektiv, for å gi et innblikk i instrumentets funksjonalitet og potensiale.

## **Abstract**

This master's thesis is about the process of adapting traditional music from my birthplace Fosen in Trøndelag for the pedal steel guitar. I have chosen four pieces from Bjørn Aksdal's tune collection *Fosentonar: Music traditions in a coastal environment* (my translation), adapted them for my instrument, and created my own interpretations. The main section of this paper consists of a presentation of the process and the musical results. I've approached my work methodically in accordance with the core thinking in artistic research, where the method is generated, evaluated and continuously adjusted towards an artistic result. Before the main section I'll discuss the pedal steel guitar's technical features, as well as its development and usage, in a historical perspective. Hopefully this will illuminate the instrument's functionality and potential.

## **Forord**

I en tid preget av en pandemi har det ikke alltid vært like greit å fokusere på det foreliggende arbeidet, og motivasjonen har ikke alltid vært like pålitelig. Mulighetene for å blomstre musikalsk sammen med andre og for et publikum har blitt revet bort, og mangel på kreativ utfoldelse har satt sitt preg. Til tider har det også føltes meningsløst å bruke så mye tid på et felt som i tiden har fått så liten plass i samfunnet. Men tross verdenssituasjonen og all usikkerheten har jeg heldigvis funnet nok motivasjon og glede i arbeidet til å ferdigstille denne masteroppgaven.

Først ønsker jeg å takke alle de dyktige foreleserne i utdanningen som på forskjellige fagområder har inspirert og bydd på sin kunnskap.

I denne forbindelse vil jeg også takke alle medstudenter på masterløpet for en flott tid sammen, fylt med gode opplevelser. Kameratskapet i klassen har utvilsomt bidratt til min faglige vekst gjennom samarbeid og faglige diskusjoner. Det er ikke bare pensum og forelesere som resulterer i læring og vekst.

Spesielt vil jeg trekke ut medstudentene Robin og Pål, og takke de for alle fine stunder med jobbing i kollokviegruppen. Godt samhold i et fint forum for oppgaverelatert drøfting og rådgiving. Motiverende og betryggende. Takk!

Enda en takk rettes til Pål, som også har tatt seg tid til å lese gjennom oppgaven min og bidratt med korrektur.

Sist vil jeg rette en stor takk til veileder Andreas Aase. Han har vært en ekstremt viktig støttespiller, både med tanke på akademisk utforming, musikalsk utvikling og spissing av oppgaven. Jeg har fått oppfølging ved enhver nødvendig anledning, også når jeg ikke visste jeg trengte det. Han har siden prosjektets oppstart vist engasjement og tro på oppgaven og meg. Takk for samarbeidet!

## Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	i
Abstract .....	i
Forord.....	ii
Innholdsfortegnelse .....	iii
1.0 Innledning.....	1
1.1 Bakgrunn for arbeidet.....	1
1.2 Problemstilling .....	2
2.0 Pedal steel.....	3
2.1 Instrumentet og mekanikken .....	3
2.2 Utvikling.....	5
2.3 Bruksområder og utøvere .....	6
3.0 Metode.....	9
4.0 Musikken - drøfting og resultat.....	10
4.1 Notasjon .....	10
4.2 Bånsull fra Hitra .....	10
4.3 Bruremarsj etter Thomas Svenning.....	14
4.4 Jeg ser dig, søde lam at stå .....	18
4.5 Vals fra Skjøra.....	21
4.6 Opptak og produksjon .....	24
5.0 Videre drøfting .....	26
6.0 Konklusjon .....	28
7.0 Teknisk informasjon.....	29
Referanser.....	30
Vedleggsoversikt.....	32
Figuroversikt .....	33
Vedlegg i dokumentet .....	34

## **1.0 Innledning**

### ***1.1 Bakgrunn for arbeidet***

Helt siden barndommen har jeg vært fascinert av pedal steel-gitar, til og med før jeg visste hva slags instrument jeg hørte. Hjemmet var fylt av country og skandinavisk danseband-musikk, og pedal steel-gitarens toner sang godt mellom veggene. Som tolvåring tok jeg opp gitaren og begynte min musikalske karriere, men interessen for “steelens” toner forsvant ikke av den grunn. Gjennom min tid på musikklinja på videregående prøvde jeg ut nye instrumenter for å få større bredde som musiker, men jeg fikk aldri helt det sparket jeg jaget etter.

Etter å ha spilt gitar og diverse andre strengeinstrumenter tok jeg våren 2016, etter åtte år som musikanter, endelig steget og investerte i en pedal steel. Siden har jeg ikke sett meg tilbake. Instrumentet er et mekanisk underverk som både skaper frustrasjon og stadig viser seg å få til noe jeg ikke kunne ha hørt for meg. Det besitter muligheten til en kompleksitet jeg aldri kommer til å bli utlært på. Pedal steel-gitaren har tatt mer og mer over for gitaren, både i hjemmet, studio og på scenen, og er i dag i ferd med å bli mitt hovedinstrument. Fordi instrumentet har blitt en så stor del av min utøvende karriere føles det svært nødvendig for meg å basere masteroppgaven min på det. Det vil gi et tydelig mål med godt rom for utvikling, læring og glede.

I min bacheloroppgave fra 2019, *Arrangering av felemusikk for akustisk gitar*, tok jeg for meg slåtter fra Trøndelag og bearbeidet dem til solostykker for akustisk gitar. Da jeg skrev bachelor hadde jeg så vidt rørt i overflaten av det folkemusikken har å by på. Musikken var fersk for meg og det var et ukjent territorium. Folkemusikken er noe jeg ikke føler meg ferdig med, og jeg føler trang til å arbeide mer med den. Skandinavisk tradisjonsmusikk på pedal steel er ikke noe man hører hver dag, i hvert fall gjør ikke jeg det, og det å tilegne seg og bearbeide denne musikken på nettopp dette instrumentet kan både bli en frustrerende og gledelig prosess.

Med denne bakgrunnen føler jeg meg motivert for å jobbe med denne tematikken. Dette vil være med på å bygge meg opp både som arrangør på og utøver av instrumentet, og kunnskapen jeg tilegner meg om den lokale folkemusikken vil forhåpentligvis gi meg godt grunnlag for videreføring og eventuell forskning ved en senere anledning.

### ***1.2 Problemstilling***

Hvordan kan jeg tolke og bearbeide tradisjonsmusikk fra Fosen i Trøndelag på pedal steel-gitar? Jeg har valgt meg ut en religiøs folketone, en vals, en bårsull og en brudemarsj fra området som jeg har bearbeidet og lagt mitt eget uttrykk i. Det er prosessen og resultatet av disse fire stykkene jeg skal ta for meg i oppgaven. Jeg plasserer prosjektet mitt som et forsøk på tradisjonsfornyelse, siden instrumentet mitt - så vidt jeg vet - ikke er brukt i midt-norsk folkemusikk tidligere. Hensikten er ikke å lage noen radikale brudd med tradisjonen, men heller se på hva slags muligheter den kan inneholde for pedal steel-gitar.

## 2.0 Pedal steel

### 2.1 Instrumentet og mekanikken

En pedal steel-gitar (heretter omtalt som PSG) er et resultat av en videreutvikling av lap steel-gitaren, og består oftest av ti strenger spent horisontalt over en rektangulær trekasse med fire ben. Strengentalet kan variere og det kan være opp til 14 strenger på halsen, i tillegg til at det finnes varianter med flere halser. Instrumentet spilles med et stykke stål, eller lignende materiale, som man holder i sin venstre hånd (for høyrehendte) og fører langs strengene for å påvirke tonehøyden mens man slår an med fingrene på høyre hånd (oftest med fingerplektre). For en PSG med én hals er den vanligste stemmingen E9, og med to halser er det vanligst å stemme strengene på halsen nærmest kroppen til C6. Dette er såkalte åpne stemminger som gir en akkord som utgangspunkt, med ekstra metningstoner. For eksempel: E9-stemming er en E-durakkord med septimer (både liten og stor) og sekunder/noner som metningstoner (Helms, 2006, s. 2).

Det som virkelig skiller pedal steel fra dens forgjenger, og andre instrumenter, er mekanikken. Pedaler og knehender som hever eller senker tonehøyden på strengene gir den utrolige muligheter. Dette gjør instrumentet svært komplekst, og på samme måte som en trommeslager er man nødt til å benytte begge armer og begge bein for å utnytte det fulle potensialet. Ved hjelp av slik mekanikk har man muligheten til å for eksempel slå an akkorder, og ved hjelp av en fot endre på en eller flere akkordtoner uten å måtte slå an på nytt eller bruke andre strenger.

I "steel-verden" omtales oppsettet på pedalene, hendlene og stemmingen som *copedent* (forkortelse for *chord pedal arrangement*). Det finnes mange variasjoner av *copedents* og utøverne av instrumentet finner stadig på nye oppsett tilpasset sine behov og spillestiler (Lee, u.d.). For å illustrere hvilke muligheter som kan finnes har jeg en illustrasjon (figur 1) av min egen *copedent* til min PSG med én hals, stemt i E9, fire pedaler og fem knehender (dette er et ganske vanlig og mye brukt oppsett).

Streng	Tonehøyde	P1	P2	P3	P4	LKL	LKV	LKR	RKL	RKR
1	F#								G#	
2	D#								E	D/C#
3	G#		A							
4	E			F#		F		D#		
5	H	C#		C#	A		Bb			
6	G#		A		F#				F#	
7	F#									
8	E					F		D#		
9	D									C#
10	H	C#			A		Bb			

*Figur 1: Copedent (egen illustrasjon)*

*Streng 10 er nærmest utøverens kropp og har lavest tonehøyde. Bokstaven P i tredje til sjette kolonne står for pedal, og i de neste kolonnene har vi L-left, K-Knee, V-vertical og R-right. Første og andre bokstav viser hvilket kne, mens tredje bokstav viser bevegelsesretning. Alle bokstavene fra andre rad i tredje til ellevte kolonne viser hva som er gyldig tonehøyde ved bruk av de aktuelle komponentene.*

Om man slår an streng 5 (H), 6 (G#) og 8 (E) kan man med grunnleggende musikalsk forståelse se at man får en E-durtrekkleng. Ved bruk av P1 (femtestreng fra H til C#) sammen med P2 (sjettestreng fra G# til A) får man en A-dur i samme strenggruppe. Fra denne fotposisjonen i samme strenggruppe kan man få Esus4 (eller Asus2) ved å slippe opp P1, få C#-moll ved å slippe opp P2 eller få F#-moll ved å flytte seg fra åttendestrengen til syvendestrengen. Bare ved hjelp fire av ti strenger og to pedaler av totalt ni mulige mekaniske manipulasjoner er det mulig å få så mange som fire forskjellige akkorder, og det uten å flytte spillestålet. Dette sier nok sitt om instrumentets muligheter, men det gjør også instrumentet svært krevende å spille. For å vise dette har jeg laget en videodemonstrasjon (Vedlegg 1: Demonstrasjon). En utfordring med å velge åpne strenger for demonstrasjonen er at instrumentet kan fremstå som noe ustemt. Dette skyldes måten jeg velger å stemme instrumentet mitt. Jeg stemmer ikke alle strengene med utgangspunkt i 440 hz. men varierer hertz for enkelttoner slik at alle mulige manipulasjonsmuligheter og strengekombinasjoner skal klinge renest mulig langs hele halsen. Spillestålet er også en viktig faktor for intonering.



## 2.2 Utvikling

Til tross for PSGs forankring i Nashville og country-musikken fra 1950-tallet og frem til i dag begynte instrumentets historie allerede på slutten av 1800-tallet, på Hawaii. Her finner jeg mange forskjellige kilder som prøver å skildre historien, men ifølge Ken Kapua startet det hele i 1885, da Joseph Kekuku plukket opp en bolt da han gikk tur og spilte gitar langs noen togs Skinner. Av en eller annen grunn kom han til å tenke på at bolten kunne dras over strengene for å få nye lyder han aldri hadde hørt før. Gjennom videre utprøving og testing av materialer ble begrepet «steel guitar» skapt (Kapua, 1996, s. 2). Begrepet «steel guitar» (heretter kalt steelgitar) defineres som at gitaren ligger horisontalt og spilles med et spillestål



for å påvirke tonehøyden (Ruymar, 1996, s. xi). Det later til å være en del uklarhet rundt begrepet, men min forståelse er at instrumenter som stemmer overens med denne beskrivelsen hører hjemme under denne paraplyen. Her finnes det flere forskjellige instrumenter, både akustiske og elektriske. På bildet til venstre kan man se eksempler (figur 2). Til venstre en resonatorgitar (med hevede strenger), en elektrisk lap steel til høyre, og en PSG stående bak.

*Figur 2: Eksempler på instrumenter (eget bilde)*

Som tidligere nevnt stammer PSG fra lap steel-gitaren, som ofte har seks strenger i en åpen stemming med grunntone, ters og kvint, som for eksempel i stemmingene åpen G, åpen D og åpen E. Det finnes også stemminger som inneholder flere metningstoner, slik som for eksempel C6 som inneholder et sjettetrinn. Mange utøvere av instrumentet så på dette som begrensende og følte et behov for å finne alternative metoder for å utvide den tonale horisonten. På starten av 40-tallet resulterte dette i at man utviklet pedaler som mekanisk manipulerte tonehøyden på individuelle strenger. Siden den gang har store utøvere som Buddy Emmons, Harold “Shot” Jackson, Lloyd Green og Jimmy Day vært med på å utvikle det man i dag definerer som moderne PSG, både med tanke på utviklingen av mekanikken såvel som instrumentets rolle i populærmusikken (Ross, 2015).

### **2.3 Bruksområder og utøvere**

Helt siden Bud Isaac bidro med PSG på Webb Pierce sin hit *Slowly* i 1954 har instrumentet vært en stor og sentral del av countrymusikken (Ross, 2015). Kanskje har det til og med blitt litt stigmatisert? Ut fra egne erfaringer i møte med andre utøvere, samt utallige artikler og nettfora, kan jeg bekrefte at mange ikke forbinder pedal steel med noe annet enn country. I ulike nettsamfunn er hovedtyngden av medlemmene eldre hvite menn som klart og tydelig påstår at instrumentet er skapt for country, og lek med andre sjangre er blasfemi.

Det er jo ikke tilfeldig at instrumentet oppfattes av folk flest som et “country-instrument”. Det har vært et sentralt og viktig element i countrymusikken fra Webb Pierces *Slowly* i 1954 og frem til i dag, tross en noe fallende popularitet i moderne country. Musikk fra artister som for eksempel Willie Nelson, Buck Owens og Hank Williams (Hos Williams var det lap steel, og ikke PSG. Men det var viktig for å bane vei for det estetiske uttrykket) har bidratt til at instrumentet har blitt en viktig del av lydbildet i sjangeren. Artister fra nyere tid som har tatt med seg denne estetikken videre er for eksempel Tyler Childers, Brad Paisley og Colter Wall.

Noen sentrale utøvere i countryhistorien (og instrumentets historie forøvrig) er Lloyd Green, Buddy Emmons, Don Helms (mest lap steel, men også noe PSG), Paul Franklin, Tom Brumley og Pete Drake. Som en enkel utfordring til påstanden om at pedal steel hører hjemme bare i country kan vi se på et knippe av disse viktige bidragsyterne til instrumentets vekst. Buddy Emmons spilte inn en rekke countryplater med artister som Ray Price, Glen Campbell og Willie Nelson, men var like opptatt av å utøve jazz som soloartist. Paul Franklin har bidratt på plater av countryartister som Alan Jackson, Vince Gill og Loretta Lynn, men var også en stor bidragsyter både som studiomusiker og turnerende musiker for Dire Straits, i tillegg til studioarbeid med blant annet Sting og Megadeth. Slike eksempler på anerkjente og dyktige utøvere finnes det trolig mange, mange flere av. Når disse selv bryter normene om country og PSG, kan man jo lett avkrefte påstanden om at instrumentet ikke hører hjemme noen andre steder.

Om vi ser bort fra countrymusikken og ser oss rundt finnes det også andre sjangre som flittig benytter seg av PSG. Et eksempel på dette er *Sacred Steel*. Dette er en helt egen kultur med opprinnelse i afro-amerikanske kirkesamfunn i USA, hvor steelgitar er det dominerende instrumentet i bandet og musikken under gudstjenestene (Stone, 2010, s. 9). Tradisjonen blir

for omfattende å gå dypt inn i, men det dreier seg i grove trekk om gospel og en mer blues-inspirert spillemåte. Av aktuelle utøvere som har vokst opp i denne tradisjonen, og tatt den med seg ut i populærmusikken, har vi Robert Randolph og Roosevelt Collier. Begge disse har solokarrierer og mange samarbeid bak seg, i et bredt utvalg av sjangre.

Det finnes også en rekke eksempler på utøvere som utvider rammene for bruken av instrumentet. Jeg vil gjerne nevne tre utøvere jeg selv har lært en del av å lytte til. Produsent, komponist og instrumentalist Daniel Lanois har gjennom flere år har benyttet seg av PSG i et ambient lydlandskap, både på egenhånd og i samarbeid med andre. Bidraget hans på Brian Enos album *Apollo: Atmospheres & Soundtracks* er godt eksempel på dette. Her får man høre PSG blandet inn i tepper av synthesizere, bearbejdede og programmerte lyder. Den norske multiinstrumentalisten Geir Sundstøl har også vist sitt unike og utradisjonelle uttrykk på albumene *Furulund*, *Langen Ro* og *Brødløs*. Albumene inneholder instrumentalmusikk langt utenfor country-musikkens rammer. Sistemann jeg ønsker å nevne er B.J. Cole. Han er godt kjent i miljøet som mannen bak “steel-linjene” på Elton Johns *Tiny Dancer*, og har en lang karriere som studiomusiker for en rekke utgivelser med et bredt spekter av artister. Han har også gjort seg bemerket for sin tolking av Claude Debussy på PSG.

Selv om mye tyder på at instrumentet og kulturen domineres av menn, finnes det også respekterte kvinnelige utøvere. Susan Alcorn er av de ledende på sitt felt, etter min mening, hun bryter rammer og fører instrumentet inn i et møtepunkt mellom jazz, klassisk musikk og verdensmusikk. Britiske Sarah Jory er høyt priset og en mye brukt utøver innenfor mer tradisjonelle rammer. I tillegg, for å ramse opp noen, har vi Heather Leigh, Nicolle “Nikki D” Brown og Cindy Cashdollar. Sistnevnte spiller mest på lap steel, men hun er virkelig en utøver verdt å nevne i “steelfaget”.

Også i her i Norge finnes det en rekke dyktige utøvere og et godt miljø rundt instrumentet. Noen sentrale utøvere er Morten Sand (Hellbillies, Åge Aleksandersen, Øystein Sunde), Roar Øien (Too Far Gone, Sugarfoot, Spidergawd), Lars Egil Vågseter (Vassendgutane, Steinar Engelbrektson, Vestlandsfanden) og Stian Carstensen (først og fremst gitarist og trekkspiller, men også en respektert PSG-utøver med stor produksjon). Dette er utøvere med lange diskografier fra samarbeid med både kjente og ukjente artister innenfor et bredt utvalg av sjangre.

Denne raske oversikten baserer seg på mine egne erfaringer og informasjonsinnhenting over flere år. Jeg har tilegnet meg mye i møte med andre instrumentalister, diskusjoner i nettfora, lesing av bøker og lytting til mange album og innspillinger. Jeg har valgt å føre opp et utvalg aktuelle album i referanselista for å underbygge utsagnene mine.

### **3.0 Metode**

Kunstnere utvikler de arbeidsformer som viser seg å føre fram til kunstnerisk resultat. Metoder kan være individuelle eller spesifikke for det enkelte kunstfelt, som komposisjon, design eller dans. Fagområdet kunst har en eksperimentell karakter, hvor kritisk prøving, utfordring og omveltning av metoder ligger i fagområdets kultur. I Jørgensenutvalgets rapport er det beskrevet hvordan spørsmål om og refleksjon over metode er fundamentalt innvevet i kunstnerisk arbeid. Refleksjonen som inngår i kunstnerisk praksis, om innhold, prosess og metoder, er sentralt i kunstnerisk utviklingsarbeid. (Universitets- og høgskolerådet, 2015, s. 31)

Siden jeg har valgt å utforme prosjektet mitt som kunstnerisk utviklingsarbeid er det naturlig at jeg har unngått fastsatte akademiske metoder for datainnsamling og analyse. Fordi mitt fokus er å utvikle det musikalske uttrykket mitt har det vært nødvendig med utprøving og refleksjon underveis i prosjektet for å komme frem til et kunstnerisk resultat. Aktuelle metoder har kontinuerlig blitt tilpasset, og nye tilnærminger har blitt til underveis.

#### **4.0 Musikken - drøfting og resultat**

Hovedmålet mitt med oppgaven er å gjøre et forsøk på å distansere meg fra tradisjonell “steelgitarmusikk” og i stedet skape mitt eget uttrykk basert på norske tradisjoner, til tider frigjort fra de ovennevnte estetiske føringene fra amerikansk country-musikk. Som utøvende musiker får jeg god praksis innen country og lignende sjangre, så det å tilegne seg noe nytt er både spennende og viktig for meg som instrumentalist. På bakgrunn av det tidligere arbeidet mitt med å utforske lokal tradisjonsmusikk var det naturlig for meg å velge dette. Det som gjør prosjektet ekstra attraktivt er at dette er musikk jeg aldri har hørt på PSG før.

Musikkutvalget kommer fra Fosen-regionen i Trøndelag, som er mitt oppvekstområde, og er hentet fra boken *Fosentonar: Musikktradisjoner i kystmiljø*, skrevet av Bjørn Aksdal og utgitt i 1988 av Fosen Historielag. Den er et resultat av Aksdals innsamling av musikk fra, og historie om, musikktradisjonene i kystmiljøet på Fosen. All musikken fra boken er ikke nødvendigvis unik for Fosen, siden tradisjonene på Fosen også gjenspeiles i flere kystmiljøer i Norge (Aksdal, 1988).

#### **4.1 Notasjon**

I de kommende fire delkapitlene har jeg benyttet meg av enkel notasjon for å underbygge informasjon i løpende tekst. Hovedfokuset har vært å notere enkelt og med fokus på tonalitet, med mindre rytmiske variasjoner og melodiendringer nevnes. Jeg har valgt å plassere de noterte melodiene i samme oktav som originalnotene for å gjøre sammenligningen tydeligere. Jeg markerer bruk av mekanikk og forflytninger av spillestålet med fraseringsbuer. Notasjonstekniske aspekter utenom dette er presisert i løpende tekst.

#### **4.2 Bånsull fra Hitra**

*Bånsull fra Hitra* har blitt formidlet av en rekke sangere, og det er ikke tydelig hvem den stammer fra. Den ble, ifølge Arnfinn Aune fra Sandstad i Hitra kommune, brukt når man gikk med barnet. Teksten til bånsullen diktes gjerne der og da mens den synges, noe som har resultert i en rekke tekstlige variasjoner (Aksdal, 1988, s. 38). Ta gjerne en titt på *Vedlegg 2: Bånsull fra Hitra - Originalnotasjon* for å få et inntrykk av melodien.

Dette er det første stykket jeg valgte ut til prosjektet, og det første jeg begynte å innstudere. Fordi jeg er noe usikker når det gjelder notelesing valgte jeg å ta i bruk gitaren som et hjelpemiddel i oppstarten. Jeg er vant med å tilegne meg musikk på PSG nesten utelukkende ved hjelp av øret, så jeg følte at det å ta i bruk gitaren som et mellomledd ville gjøre prosessen både kjappere og mer smertefri, ikke minst med tanke på at jeg er vant til å arrangere folkemusikk for gitar fra bachelor-prosjektet mitt. Bladlesing av enkle melodier som *Bånsull fra Hitra* passer nivået mitt ganske godt, så det å få melodien fra notebildet til noe klingende gikk fort. Før jeg begynte innstudering på PSG fortsatte jeg å bruke litt tid på gitaren slik at melodien satt godt i gehøret, og ikke bare i muskelminnet. Dette gjorde til at jeg i tillegg til å kunne spille bånsullen hadde muligheten til å synge den, noe som gjør overføringen til et nytt instrument enklere siden jeg slapp å veksle mellom to instrumenter for å huske melodien.

På PSG var hovedfokuset i første omgang å teste ut flere forskjellige posisjoner og kombinasjoner før jeg bestemte meg. Dette var for å unngå å hoppe rett inn i kjente posisjoner, men heller bli mer komfortabel med nye. Når jeg jobber med PSG er det alltid to posisjoner jeg går til for å finne ut om noe fungerer. Den første er det vi (utøverne) kaller for “pedal up” hvor man finner tonika uten bruk av mekanikken, og den andre kaller vi “pedal down” (sju bånd opp eller fem bånd ned fra “pedal up”) hvor vi benytter oss av A- og B-pedalen for tonika. Etter en del prøving og feiling fant jeg et par egnede måter å spille melodien på, og brukte deretter en del tid på å bli komfortabel med begge to. Målet var å få nok overskudd til at posisjonene bare var utgangspunkter med rom til å vandre fritt om impulsene dukket opp i musiseringen.

Etter å ha valgt ut flere stykker å jobbe med til prosjektet valgte jeg å transponere denne ned fra A-moll til E-moll. Grunnen til dette var at et av de andre stykkene også var notert i A-moll, og jeg ville skape variasjon i repertoaret og utforske flere tonearter. Siden jeg hadde jobbet med *Bånsull fra Hitra* lengst på dette tidspunktet var det naturlig for meg å transponere denne fremfor melodier jeg hadde lært meg mer nylig. Dermed oppnådde jeg godt øvingsdriv på en melodi jeg allerede hadde jobbet masse med og blitt komfortabel med.

Etter den første veiledningen hvor jeg spilte stykkene (så langt de var kommet) for veileder fikk jeg noen nye impulser til den musikalske utformingen. Jeg hadde ikke tenkt så mye over det å behandle stykket som en bånsull, men bare sett på det som en hvilken som helst melodi.

Jeg ble foreslått å sette meg litt inn i bårsuller for å få en større forståelse, og kanskje tenke enda litt enklere enn det jeg allerede hadde gjort. Det første jeg gjorde etter denne veiledningen var å søke opp bårsuller på forskjellige strømmetjenester for å få et utvalg å lytte til (både norske og utenlandske). I tillegg oppsøkte jeg skriftlige kilder som kunne gi meg mer konkret informasjon. Jeg visste jo på forhånd hva en bårsull er, men jeg visste lite om musikalske strukturer og forutsetninger.

Dei «eigentlege bårsullane» er oftast enkle melodiar med eit relativt lite toneomfang. Karakteristisk er repetisjonane og den jamne og monotone rytmikken, og ofte finn ein små «melodiformlar» som er sette saman og kan varierast både med omsyn til tekst og melodi. Improvisasjon er eit viktig element, og når vi veit at det ofte kunne gå lang tid før barnet sovna, måtte motiva varierast og teksten skøytast på når «de egentlige Bårsullar» tok slutt. (Stubseid, 1993, s. 207)

Med utgangspunkt i Stubseids ord og diverse auditive kilder bestemte jeg meg for å gjøre noen endringer på det arrangementet som jeg i utgangspunktet begynte å bli fornøyd med. Tidligere hadde jeg spilt en ganske utarrangert versjon med fokus på harmonisering og tydelige rammer. Denne tanken gikk jeg bort i fra, for heller å fokusere på impulsiviteten i enkeltframførelsene. Jeg gikk også bort fra tanken om å bruke to posisjoner som utgangspunkt, og valgte å holde det enkelt og i tråd med sjangeren.

Den endelige versjonen jeg presenterer nå er et resultat av flere forskjellige opptak, der jeg har gjort et valg med utgangspunkt i hvilket opptak jeg synes presenterer min musikalske intensjon best i tråd med valgene som er gjort underveis. Se *Vedlegg 3: Bårsull fra Hitra - Resultat*. Dette opptaket er gjort ganske tett opp mot prosjektslutt. Grunnen til at jeg ventet såpass lenge med å lydfeste den var at på dette tidspunktet hadde jeg vært gjennom mye og testet ut flere forskjellig innfallsvinkler, og dette opptaket oppsummerer godt hvor langt jeg har kommet ved prosjektslutt. Med tanke på at jeg valgte å vektlegge impulsiviteten i enkeltframførelsene og fjernet en del av de tidligere satte rammene er det naturlig at hvert opptak er unikt i noen grad. Jeg har forsøkt å holde meg nært melodien, men samtidig vært åpen for endringer og utbroderinger for å ta i bruk kunnskapen jeg har tatt til meg om bårsuller.



I utgangspunktet gjennomgår ikke melodien noen drastiske endringer, men heller små spontane endringer og ornamentikk. Et eksempel jeg vil trekke frem er i A-temaets takt 1 til 4. Denne endringen forekommer ved tredje gjennomføring av A-temaet fra ca. 01.33 til 01.48 i vedlegg 3.



Figur 3: Transponert originalmelodi takt 1-4 i A-teama (egen illustrasjon)



Figur 4: Variant av takt 1-4 i A-teama (egen illustrasjon)

Den første variasjonen oppstår i andre takt. I stedet for å holde meg på F# gjennom hele takten gjør jeg et lite løp fra A til D i løpet av taktens andre og tredje slag. Dette er enkel ornamentikk rent instrumentteknisk, men nok til å kretse rundt kjernen av melodien for å skape en variasjon som holder melodien interessant. I fjerde takt bruker jeg pedalene for å skape variasjon. Rent teknisk er det eneste som skjer at jeg slipper opp A-pedalen for å senke meloditonen en heltone, før jeg igjen trykker den ned for å komme tilbake. Frasens siste tone får også et nytt anslag før jeg trykker ned pedalen igjen. Denne bruken av forslagstoner er noe jeg ofte benytter meg av på PSG for å skape bevegelse og gi mer “liv” til melodien.

Med tanke på harmonikk gikk jeg bort fra å lage et skjema som jeg fulgte statisk gjennom arrangementet. Jeg valgte å sette søkelys på melodien, så kunne heller tilleggstonene være unike for hver repetisjon. På grunn av instrumentets diatoniske stemming legges det en del føringer for hva som dukker opp naturlig under spillingen. Uansett om jeg ikke tenkte bevisst på harmoniseringene endte jeg likevel opp med å holde meg i det samme territoriet uten drastiske avvik fra repetisjon til repetisjon. Stort sett holdes harmonikken innenfor tonearten, men med enkelte brudd, både bevisste og ubevisste. Her er det nok en gang impulsiviteten som styrer.

### ***4.3 Bruremarsj etter Thomas Svenning***

Det står dessverre lite om både komponisten og slåttten, men skal i følge *Fosentonar* være etter Johan Hårberg som lærte den av Paul Svenning, komponistens sønn. Thomas Svenning var en felespiller fra Stokkøya i Åfjord kommune (Aksdal, 1988, s. 101). Se *Vedlegg 4: Bruremarsj etter Thomas Svenning - Originalnotasjon* for notebildet.

Dette er den eneste melodien som ikke var helt ny for meg ved inngangen til arbeidet, og den har allerede vært en del av repertoaret mitt på andre instrumenter en god stund. Overføringen til PSG bød på både utfordringer og fordeler. I selve innstuderingen på instrumentet var ikke noter og lydfiler lenger nødvendig, siden melodien var såpass innøvd at jeg bare kunne sette meg ned og synge mens jeg fant frem til tonene på instrumenthalsen. Hovedutfordringen var at jeg tidligere hadde skapt meg et slags ideal om hvordan slåttten skulle høres ut. Jeg hadde brukt mye tid på å spille melodien på resonatorgitar og på mange måter opplevd at den akustiske klangen kledde melodien veldig godt. I tillegg hadde jeg ved et tidligere arrangement med akustisk gitar som akkompagnement for resonatorgitar gjort meg opp tydelige tanker om hvordan harmonikken og det rytmiske underlaget skulle være, noe jeg kommer tilbake til. Se *Vedlegg 5: Bruremarsj for resonator* for å lytte til et utdrag av dette arrangementet.

Det første jeg gjorde på PSG var å oppsøke “pedal down-posisjonen”. I motsetning til *Bånsull fra Hitra* ville jeg i første omgang forsøke å spille hele slåttten gjennom i denne posisjonen så nært det lot seg gjøre. Dette hjalp meg å beherske melodien når den ble orkestret ut over nesten alle strengene. Vanligvis holder jeg meg sjelden så lenge til samme posisjon uten forflytninger. På grunn av melodiens omfang og trinn virket det naturlig å forsøke å lage en øvelse for dette. Se *Vedlegg 6: Øvingsfase A-tema* for et innblikk i hvordan dette foregikk. Dette er et opptak fra ganske tidlig i prosessen hvor jeg enda fokuserte på å mestre melodien med utgangspunkt i denne posisjonen. Med unntak av en forflytning opp et bånd for å nå to av tonene kom jeg meg gjennom hele A-temaet kun ved bruk av én posisjon.

Etter å ha brukt en del tid på dette var det på tide å utforske flere posisjoner og skape et mindre statisk uttrykk. På dette tidspunktet hadde jeg jobbet nesten utelukkende ved hjelp av pedaler, knehendler og veksling mellom strengene for å spille melodien. Nå ville jeg heller se på hvilke muligheter jeg hadde om jeg reduserte pedalbruken og i stedet tilnærmet meg melodien på en måte som ligner lap steel-spilling. På samme måte som den forrige

innfallsvinkelen var også dette for å øke læringsutbyttet. Med tanke på at jeg kjente melodien godt fra før, og ikke trengte å bruke like mye tid på innstuderingen, kunne jeg fokusere på instrumenttekniske aspekter.

Etter mye utprøving, av både statisk posisjonsjobbing og redusert bruk av mekanikken, kom jeg frem til en mer eller mindre spikret ramme om hvordan jeg ønsket å spille melodien. Den ene varianten er ikke nødvendigvis bedre enn den andre, og jeg ville trolig ha kommet frem til noe tilnærmet likt hvis jeg hadde holdt meg utelukkende til en av metodene. For meg handlet dette mest om å finne nye muligheter og sette søkelys på de små nyansene.

Også i dette stykket er det gjort et utvalg av en rekke gjennomkjøringer for å finne den fremførelsen som gjenspeiler den musikalske intensjonen best. Her var det ikke like store forskjeller på det musikalske fra gang til gang, men det var heller objektive forskjeller i kvalitet, som tonehøyde og timing, som preget utvalget. Se *Vedlegg 7: Bruremarsj etter Thomas Svenning - resultat*.

Jeg har beholdt tanken fra tidligere arbeid om å ta i bruk akkompagnement i tillegg til solistisk spill, for å skape variasjon i repertoaret og utfordringer på flere fronter. Innspilling og arrangering av akkompagnementet har ikke fått like mye oppmerksomhet som det øvrige arbeidet, og fokuset har kun vært å fremstille en musikalsk idé. Alt av opptak og spilling er selvgjort, siden utfordringene i forbindelse med Covid-19 har gjort at jeg nedprioriterte å jobbe med andre musikere. Jeg betrakter dette arbeidet om et utgangspunkt for eventuelle samarbeid i fremtiden.

Som tidligere nevnt møtte jeg på noen utfordringer i forbindelse med arrangeringsarbeidet av denne melodien. Jeg hadde brukt så lang tid på å bearbeide tidligere versjoner at jeg ikke lenger klarte å høre for meg nye muligheter. Tidlig i arrangeringsfasen forsøkte jeg å benytte meg av det allerede innspilte kompet fra versjonen med resonatorgitar (Vedlegg 3: Resonator), men fikk aldri noen god følelse av det jeg holdt på med. Jeg fikk inntrykk av at hverken rytmikken eller harmonikken fungerte. Etter en del utprøving og frustrasjon tok jeg med meg utfordringene til veileder, som kom med noen forslag jeg kunne jobbe videre med. Etter dette gikk det raskt å få en ferdig grunnmur.

Melodien har jeg forsøkt å beholde så lik originalen som mulig, med minimale forandringer. Det forekommer både gjennomtenkte forandringer basert på utprøving, og mer impulsive forandringer for hver enkelt gjennomspilling. Sistnevnte kommer i flere varianter, men det dreier seg i hovedsak om rytmiske synkoperinger og enkel ornamentikk. I grove trekk handler de rytmiske synkoperingene om å forskyve betoningene som opprinnelig er på slaget, til åttendedelen etter.



*Figur 5: Rytmisk synkopering (egen illustrasjon)*

Figuren over viser et eksempel på dette. Den første takten er et utdrag av original melodiføring, og den andre takten er min tolkning. Slike rytmiske variasjoner handler for min del om musisering i øyeblikket.

Videre vil jeg presentere tankene mine rundt harmonisering av melodien. I tredje gjennomføring av A-temaet (ca. 01.56 - 02.32 i Vedlegg 5) har jeg valgt å arrangere ut en “skyggestemme” som følger melodien gjennom hele sekvensen. Også denne idéen kom fra tidligere arbeid (Vedlegg 3) hvor jeg brukte kassegitar for å lage en andrestemme til resonatorens hovedstemme.



*Figur 6: A-tema - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 101)*



Figur 7: Harmonisert A-tema (egen illustrasjon)

Hovedtanken var å harmonisere hele sekvensen i terser uten å forandre på meloditonene. Underveis gjorde jeg noen endringer på denne grunn-idéen. I stedet for å behandle toppstemmen som en tilleggsstemme til originalmelodien begynte jeg å høre begge stemmene som likestilte. Jeg begynte å se på mulighetene for å benytte meg av mekanikken og forflytninger av stålet for å skape bevegelse i melodien. Derfor var det nødvendig å avvike fra statisk tersføring, og gjøre noen tilpasninger av originalmelodien. Om vi sammenligner alle triol-løpene kan man se et slikt valg. I figur 6 går melodien A - H - C#, mens i min tolkning har jeg valgt å la understemmen ligge i ro på A på to av åttendelstriolene. Dette gjorde jeg for å heller vektlegge overstemmen hvor jeg kun ved hjelp av et anslag på to strenger endrer akkordens interne klang ved hjelp av en pedal. Samme tankegang gjelder også for eksempel i fjerdeslaget i første takt. Jeg kunne selvsagt beholdt originalmelodien, men det var noe som ble, i mine ører, mer musikalsk og mindre monotont ved å løse det slik.

En klar fordel under denne delen av prosessen var det grundige arbeidet jeg gjorde da jeg innstuderte kjernemelodien på instrumentet. At jeg brukte så mye tid på å terpe melodien både i horisontale og vertikale posisjoner på halsen gjorde at jeg hadde godt overskudd og god oversikt. Overstemmen falt raskt på plass og de endringene jeg gjorde på melodien kom naturlig.

I stykkets avsluttende B-del videreførte jeg tanken om harmonisering av melodien, men fokuserte også på å få meloditonene øverst. I tillegg spilte jeg friere og vekslet litt frem og tilbake mellom enkeltstemmer og harmonier. Også her ble det gjort noen melodiske endringer for å binde delene sammen og få mer helhet i arrangementet.

#### ***4.4 Jeg ser dig, søde lam at stå***

Dette er en religiøs folketone som ble nedtegnet på Fosen av Mathias Lothe omkring 1950. Den er kjent fra flere deler av landet, blant annet Røros, Sunndalen og Gudbrandsdalen, og er ikke unik for Fosen (Aksdal, 1988, s. 68). Notebilde i *Vedlegg 8 - Jeg ser dig, søde lam at stå - Originalnotasjon*.

I motsetning til *Bånsull fra Hitra* tok jeg ikke i bruk gitar som hjelpemiddel for notelesingen, men valgte heller å gå rett på sak. I den førinstrumentale fasen hadde jeg overført stykket til *Noteflight*, et nettbasert notasjonsprogram, for å ha muligheten til å lytte til melodien. Dette gjorde at jeg også mentalt bearbeidet musikken uten å ha instrumentet tilgjengelig. Da jeg var klar for å starte tilpasninga til PSG satt melodien relativt godt i gehøret, og jeg brukte notene som en ekstra referanse. Jeg er vant til å tenke intervaller når jeg jobber med PSG, og tenker sjeldent helt konkret på hvilke toner jeg spiller, men heller på hvilken relasjon de har til hverandre. Dette ga fordeler de gangene det var nødvendig å benytte seg av notene, da jeg nesten utelukkende tenker intervaller og relasjonen mellom tonene i notebildet også. Dette kommer jeg tilbake til i senere drøfting.

Som tidligere var hovedprioritet i første omgang å teste ut forskjellige posisjoner. Denne gangen valgte jeg å holde meg unna de komfortable posisjonene til å begynne med, så fikk de heller være noe å falle tilbake på om det skulle bli utfordrende. Etter en del utprøving av forskjellige måter å spille melodien valgte jeg å gjøre som i *Bruremarsj etter Thomas Svenning*: å forsøke å spille alt i én posisjon. Jeg ville forsøke å finne en posisjon som tillot meg å bruke melodiens dypeste tone (grunntonen i dette tilfellet) som en bordun samtidig som resten av melodien fortsatte.

Etter videre utprøving av posisjoner var jeg klar for å gjøre et utvalg av det som skulle bli grunnlaget for arrangementet mitt. Tanken om en posisjon som ga mulighet for bruk av borduntone løste seg godt i praksis, så denne idéen ble med videre. I tillegg endte jeg opp med en grunnposisjon som benytter seg av en knehendel for å etablere tonika. Dette er en posisjon jeg benytter meg svært lite av, så det var interessant å se hvordan denne melodien fungerte.

Resultatet kan høres i *Vedlegg 9 - Jeg ser dig, søde lam at stå - Resultat*. Formmessig er det ikke mye som skjer annet enn at jeg spiller gjennom verset to ganger. I første gjennomgang (fra start til ca. 01.00) var fokuset å holde det enkelt med borduntonen som virkemiddel, før jeg forsøkte å skape en utvikling inn til vers to (fra ca. 01.00 og ut) hvor det hele er mer utbrodert med tilleggstoner og harmonikk.

Melodien har en repeterende frasestruktur, som jeg deler opp i A-A-B-A (bokstavene representerer hver sin linje i originalnotene - vedlegg 8). Jeg har forsøkt å legge inn variasjonene i versenes avsluttende A-frase. I første vers har jeg løst dette med å avslutte dronetonen i det jeg går over til en harmonisering av melodien som fører meg ned til posisjonen som er utgangspunktet for neste vers (ca. 00.45). Dette har jeg forsøkt å illustrere i figur 8.



Figur 8: Avsluttende frase - første vers (egen illustrasjon)

I tillegg til å bruke denne frasen til å bevege meg nedover halsen for å bli klar for neste vers følger jeg en lignende harmonisk tanke gjennom det kommende verset. De to neste A-frasene spilles omtrent likedan, med unntak av at første takt også harmoniseres.

I overgangen mellom frase B og siste A-frase (ca. 01.36) skjer den mest drastiske forandringen i forhold til stykkets originale form og melodi. Jeg hadde tatt et valg om at jeg ville gå inn i stykkets avslutning ved å bevege meg opp en oktav for å fullføre siste A-frase. Hvordan jeg skulle bevege meg fra startposisjon og opp en oktav var det eneste som var opp til tilfeldighetene og impulsiviteten i opptaksrunden. Siden denne overgangen opprinnelig ikke var en del av stykket tok jeg et valg om å improvisere partiet. Idéen er ikke helt tilfeldig, men akkurat slik det endte opp i det vedlagte resultatet er mer eller mindre improvisert. Det er stort sett denne overgangen som skiller de forskjellige opptakene jeg gjorde under innspillingen.

Videre i stykkets avslutning preges melodien av endringer og ornamentikk. I figur 9 og 10 skildres forskjellene mellom de to første A-frasene (fig. 9) og den avsluttende A-frasen, med unntak av oktavbyttet.



Figur 9: A-frase - andre vers (egen illustrasjon)



Figur 10: Avsluttende frase - andre vers (egen illustrasjon)

Jeg har notert ned frasenes tre siste takter. I første takt, på figur 9, kan man se at jeg lander på grunntonen med en underkvint, for å etablere en A5 på andre pulsslag før melodien går videre. Ved siste A frase har jeg i stedet byttet ut underkvinten med en F#. Denne behandler jeg som en ters i D-dur, da den sammen med A utgjør to av tre toner i en D-durtreklang. Endringen skyldes at jeg som en variasjon ville skape en dominantfølelse inn til siste åttendedel i takten, en G-dur uten kvint. Man kan kalle akkordene hva man vil ut fra alle mulige trinn disse tonene kan representere i en akkord, men dette var tankegangen bak tonevalget.

I andre takt har jeg i figur 10 beveget meg litt utenfor kjernemelodien og lagt til ornamentikk. Jeg gjorde kun et enkelt anslag en streng lysere med en pedal trykt ned før jeg slapp den opp og gjentok det samme med en ny pedal en streng mørkere. I tillegg forskjøv jeg en meloditone for å benytte meg av en septim under melodien før jeg landet på grunntonen. I arrangementen forsøkte jeg også å benytte meg av et høyt syvendetrinn for å skape en mer dominant funksjon før tonika. Jeg fikk egentlig ikke noe inntrykk av at noen av variantene fungerte bedre enn andre, og gikk for den varianten som hadde best instrumentteknisk fremdrift.

Dette tar meg videre til føringen av spillestålet i overgangen mellom nest siste og siste takt (ca. 01.56). Om man følger med på min venstre arm her kan man se at jeg, i stedet for å bruke mekanikken, skråstiller spillestålet for å endre den interne klangen i harmonien. Dette kalles



for en *bar slant* og blir i større grad praktisert hos lap steel-gitarister, siden de ikke har tonemanipulerende mekanikk. Dette er en teknikk jeg benytter meg svært lite av og ikke er særlig komfortabel med, men på grunn av det musikalske valget endte dette opp med å være den mest musikalske måten å utføre frasen på. Alternativet mitt var å legge spillestålet flatt i 11. bånd og benytte LKL (venstre kne til venstre) for å oppnå samme toner. Da hadde utfordringen blitt å flytte kneet fra venstre til høyre knehendel i overgangen til 13. bånd hvor jeg lander. Målet var å få den nederste tonen til å klinge rent under hele prosessen, og når både venstre og høyre knehendel på venstresiden påvirker samme streng var det enkleste å forflytte spillestålet i kun ett bånd (på denne strengen) og benytte en knehendel. Dette førte til at vandringen i topptonen ble jevnere, mens den nederste ble renere. Om jeg hadde endt opp med å bruke stor septim hadde alt blitt mye enklere, da jeg heller kunne ha holdt meg i én posisjon og brukt én pedal for å heve den øverste tonen.

#### **4.5 Vals fra Skjøra**

Det finnes dessverre ingen informasjon om opphav til denne valsen, annet enn at den stammer fra Skjøra i Åfjord Kommune. Egil Lothe fra Skjøra er oppført som kilde for slåtten (Aksdal, 1988, s. 125). Se *Vedlegg 10 - Vals fra Skjøra - Originalnotasjon* for notene.

*Vals fra Skjøra* er den siste melodien som ble påbegynt i arbeidet, og et resultat av at jeg ønsket noe nytt å arbeide med for å få litt nye tanker på bordet. Den dukket tidlig opp som et alternativ da jeg begynte prosessen, men endte egentlig opp med å bli stuert bort til fordel for de andre tre. Etter mye jobbing over lengre tid med bare tre stykker, ble det nødvendig å finne noe annet å jobbe med i tillegg.

Fremgangsmåten for innstuderingen var på mange måter lik *Jeg ser dig, søde lam at stå*, da jeg også denne gangen valgte å gå rett til PSG, i stedet for å bruke gitar som hjelpemiddel først. Forskjellen her var at den førinstrumentelle fasen ikke var like lang og grundig. Dette gjorde at jeg måtte støtte meg på notene i større grad enn tidligere. På grunn av intervalltankegangen, som jeg beskrev lenger opp, ble også dette til en positiv overraskelse med tanke på effektiviteten i innstuderingen.

På dette tidspunktet i prosjektet hadde jeg allerede brukt mye tid på posisjonsutprøving og planlegging på de andre stykkene, så her gikk jeg inn med en litt annen innfallsvinkel enn tidligere. Jeg benyttet meg av erfaringene som har kommet underveis og prøvde å gjøre meg opp noen konkrete idéer før jeg begynte å teste ut posisjoner. Det var mange nye tanker og muligheter som dukket opp i prosessen som jeg forsøkte å videreføre i valsen. Noen avvik fra idéene ble det selvsagt, men mye hadde god overføringsverdi.

Da grunnskissen om hvordan jeg ville spille melodien var på plass var jeg raskt inne på tanken om å benytte meg av akkompagnement. Til å begynne med benyttet jeg meg kun av notene til å bestemme harmonikken, fordi dette var en fin måte å jobbe med musikken mellom øvingsøktene. Jeg prøvde ved hjelp av teoretisk analyse å plassere akkorder i *Noteflight*. Etter å ha notert noen forslag og lyttet kom jeg fort frem til en akkordprogresjon som i mine ører kledde melodien. Jeg tok enkle opptak for å kvalitetssikre mens jeg spilte PSG. Av en eller annen grunn syntes jeg ikke progresjonen fungerte like godt i “duoformatet med meg selv”, og jeg måtte gå tilbake til å jobbe med harmonikken. Denne gangen forsøkte jeg heller å synge melodien samtidig som jeg lette meg frem til passende akkorder på gitaren. Etter mye frem og tilbake uten å komme til enighet med meg selv bestemte jeg meg for å rådføre meg med veileder. Gjennom samspill kom vi fort frem til noe jeg kunne ta med meg videre inn i arrangementen.

Fremførelsen av arrangementet kan høres i *Vedlegg 11 - Vals fra Skjøra - Resultat*.

Formmessig spilte jeg gjennom originalnotene to ganger, men utelot repetisjonen i B-temaet, og la til en liten hale som avslutning. Formen er da A-A-B-A-A-B-Hale. For å variere arrangementet bevegde jeg melodien opp en oktav etter første B-tema, etter råd fra veileder.

Som vanlig har jeg vektlagt det å ivareta kjernemelodien så godt det har latt seg gjøre, men det har likevel blitt noen forandringer. Første endring jeg ønsker å trekke frem er avslutningen av B-tema. I figuren under vises de to siste taktene i den opprinnelige avslutningen. Det er i hovedsak den første takten det skrives videre om nå.



*Figur 11: B-tema - original avslutning (Aksdal, 1988, s. 125).*

Jeg tenkte allerede tidlig i prosessen at dette ikke fungerte særlig godt på PSG. Det var noe med det som føltes så staccato under spillingen, og jeg opplevde det som en kontrast til resten av melodien når jeg spilte. Da jeg hadde lagt opp til å spille B-temaets avslutning tre ganger (inkludert halen), tok jeg et valg om å lage alternativer. Den første varianten ble å benytte meg av disse to taktene til å bevege meg fra grunnposisjon og opp til neste oktav for ny gjennomspilling (ca. 01.20). Denne variasjonen er ikke et resultat av nøye utprøving, men et resultat av det som føltes naturlig for å oppnå det jeg ville.



*Figur 12: A-tema - original avslutning (Aksdal, 1988, s. 125)*

Den andre variasjonen forekommer i avslutningen av andre B-tema (ca. 02.36). Her har jeg i grove trekk benyttet meg av den samme avslutningen som brukes i A-temaet (fig. 12).



*Figur 13: Avslutning (egen illustrasjon)*

I figur 13 har jeg demonstrert den siste variasjonen. Dette er stykkets aller siste takter og kan høres på ca. 02.46. Overgangen fra A til G gjøres ved hjelp av å slippe opp en pedal, før jeg slår an landingstonene en streng mørkere. Det er noe med en slik frasering som jeg opplever som avsluttende, og valget om å gjøre en slik variasjon var naturlig. Utover valgene om å erstatte nevnte avslutning er det kun gjort endringer på melodien for å skape variasjoner og holde det interessant, både som utøver og for lytter. Dette er i all hovedsak planlagte variasjoner, men det kan også forekomme små impulsive variasjoner fra gang til gang.

Som grunn-element i akkompagnementet valgte jeg å bruke akustisk gitar også denne gangen, da det faller naturlig for meg og instrumentet klinger, i mine ører, fint sammen med pedal steelen. Den rytmiske figuren i gitaren er ikke et resultat av min kreativitet, men et resultat av inspirasjon. Både før og under prosjektperioden har jeg brukt en del tid på å lytte til PSG-utøver Lloyd Green. I hovedsak har jeg lyttet fordi han lager musikk jeg liker og blir inspirert av, men under prosjektet har det vært en låt som har vært ekstra givende å lytte til. *Venus Moon* er en låt Green slapp i 2017, etter en karriere som begynte på 60-tallet. Jeg synes at han på en god måte demonstrerer hvordan man som soloartist opptre på et kontrollert og musikalsk vis og han presenterer melodier utfyllt med et enkelt akkompagnement. Selve spillingen hans er inspirasjon nok, men under arrangementen av *Vals fra Skjøra* ble jeg også interessert i gitarspillet. Kort fortalt har jeg tatt til meg idéen om at gitaren spiller akkordens basstone på taktens første slag og fyller ut med flere akkordtoner på andre taktslag. Dette har jeg gjennomført gjennom hele stykket, med unntak av et par av temaenes avslutninger hvor jeg varierte med å følge melodiens rytmikk eller lande på eneren i takten.

Orgelet som kommer inn ved inngangen til etter første B-tema (ca. 01.24) er et spontant valg gjort etter innspillingen. Når melodistemmen beveger seg opp en oktav oppsto det et tomrom som jeg fikk behov for å fylle. Jeg spilte inn et enkelt orgelspor som kun legger akkordene på førsteslaget i hver takt og holder seg til det. Dette bidrar til et fyldigere lydbilde og en ekstra variasjon til valsens andre halvdel.

#### **4.6 Opptak og produksjon**

Da jeg hadde bestemt meg for prosjektets retning og tema, tok det ikke lang tid før jeg også bestemte meg for presentasjonsform av resultatet. Det var naturlig, fordi jeg allerede hadde brukt samme fremstillingsmetode på bachelor-prosjektet mitt. For min egen del er det fordelaktig å benytte videoopptak i tillegg til innspilt lyd, siden dette gir en tydeligere beskrivelse av hva jeg har gjort. I analyseringen av musikken har det til tider vært nødvendig å bruke videomaterialet, fordi det ofte er utfordrende å visualisere hva fire kroppsdelene gjør til enhver tid. For å filme videoene har jeg kun brukt mobilkamera plassert i en vinkel som på best mulig måte fremstiller forflytninger av spillestålet og bruk av pedaler og knehendler.

Lydopptakene ble gjort enkelt ved hjelp av studioprogrammet *Logic*, et lydkort og en kondensatormikrofon. Opptak av PSG på *Bruremarsj etter Thomas Svenning* og *Vals fra Skjøra* ble kun gjort ved hjelp av kondensatormikrofonen plassert fremfor forsterkeren, og på *Bånsull fra Hitra* og *Jeg ser dig, søde lam at stå* ble det i tillegg benyttet et direkte linjesignal fra forsterker. Kassegitaren ble også tatt opp ved bruk av samme kondensatormikrofon.

Orgelet på *Vals fra Skjøra* ble spilt inn ved hjelp av MIDI og innebygde programvaretillegg i *Logic*, og bearbeidet til jeg syntes det passet godt i miksen. Bassgitaren på *Bruremarsj etter Thomas Svenning* ble tatt opp med et direkte linjesignal og bearbeidet i en digital forsterkersimulator.

Som tidligere nevnt har ikke fokuset for innspillingene vært å lage perfekte produksjoner tiltenkt utgivelse. Jeg har forsøkt å fremstille produktet på en hensiktsmessig måte som dokumenterer utviklingen min, i tillegg til at lydfilene kan være et utgangspunkt for eventuelle samspill ved en senere anledning.

## 5.0 Videre drøfting

Det har naturligvis vært en del utfordringer og prøvelser på veien mot et kunstnerisk resultat og utforming av oppgaven. I kommende kapittel skal jeg gå inn på generelle utfordringer og refleksjoner som er gjort.

Dette arbeidet er det første jeg har utført med fokus på å bruke PSG som solist. Jeg har stort sett alltid vært en del av et ensemble med mål om å passe inn og tilføre musikken noe ekstra, uten noen ambisjon om å sette meg selv i fokus. Det å måtte ta alle musikalske valg på egenhånd uten å reflektere i fellesskap og teste ut idéer i et samspill er fortsatt uvant og unaturlig for meg, til tross for at jeg jobbet på en lignende måte i bachelor-prosjektet mitt. Underveis i arbeidet ble dette mer naturlig, og inspirasjonen vokste jo nærmere jeg kom et kunstnerisk resultat. Jeg ser ikke lenger på arbeidsmåten som begrensende, og ser en tydelig utvikling som kan være relevant og overførbart til samarbeid i ensembler. Man får et helt nytt fokus på helhet og solistens rolle når man så grundig bygger opp et stykke kun fra et notebilde som kun inneholder en melodistemme.

Uansett om fokuset i hovedsak var å jobbe på egenhånd var det noen ganger nødvendig å oppsøke musikalsk hjelp. Her har veileder vært en god støttespiller, og har gjennom samspill bidratt til utvikling. Utfordringen knyttet til dette var at samspillet foregikk over Zoom. Det er overhodet ikke en optimal plattform for samspill, men på grunn av Covid-19 har det vært den beste løsningen, da fysiske møter har vært begrenset. Men på tross av utfordringene knyttet til samspillet ser jeg tydelig fordelene med å ha noen å kaste ball med. Jeg ser ikke bort fra at videre arbeid med stykkene blir i et møte med andre musikere for å få nye impulser og føre musikken i nye retninger.

Tilegningen av melodien ved hjelp av noter har vært enklere enn forventet, med tanke på hvor lite jeg bruker noter generelt som utøver og arrangør. Jeg fikk jo som nevnt en god opplevelse av å benytte notene ved overføringen til PSG de gangene jeg ikke benyttet meg av gitaren først. I etterpåklokskapens lys spør jeg meg selv om det egentlig var mer produktivt å benytte gitaren som et hjelpemiddel på *Bånsull fra Hitra*. Dessverre er det bare mulig å komme med antagelser, men jeg ser for meg at ved senere anledninger hvor noter er nødvendig for å tilegne meg musikk kommer jeg heller til å gå rett til PSG, og utvikle ferdighetene mine i noteslesning derfra.

En annen problemstilling knyttet til bruk av noter er transkripsjon av eget arbeid. Spillet mitt preges av masse detaljer i form av ornamentikk, bruk av glissando og rubato fraseringer, som det er krevende å gjengi tydelig i notebildet. Om fokuset hadde vært å gjengi alle detaljene ville notebildet blitt rotete. Derfor har det vært utfordrende å finne balansen mellom ryddighet i notebildet og presis gjengivelse av musikken. Jeg føler at bruk av noter generelt er lite egnet for å visuelt fremstille hva som spilles på en PSG. Det er vel en grunn til at tabulatur er en mer utbredt notasjonsmetode for instrumentet enn noter. Grunnen til at jeg valgte å utelukke bruken av tabulatur er at noter er mye mer utbredt, og krever færre forkunnskaper utover grunnleggende musikkteoretisk kunnskap hos leserne.

## **6.0 Konklusjon**

Resultatet av prosjektet er på ingen måte perfekt, og det er sikkert mye jeg kunne gjort annerledes, men for meg har fokuset vært å utvikle meg og utforske nye muligheter. Innspillingene dokumenterer hvor langt jeg har kommet i prosjektperioden, og tydeliggjør områder med forbedringspotensialer ved videre arbeid utover denne oppgaven. Oppgavens formål om å utvikle meg som utøver og arrangør i et forsøk på tradisjonsfornyelse har blitt tilfredsstilt.

Selv om oppgaven er ferdigstilt og et resultat er presentert betyr det ikke at stykkene har nådd sin endelige form. For min del er dette bare en del av reisen. Musikken kommer til å bli en del av mitt repertoar og med tiden ser jeg for meg å benytte materialet i møte med andre musikere. Det er heller ikke usannsynlig at deler av dette repertoaret blir profesjonelt spilt inn og utgitt.

Jeg har i løpet av prosjektet utfordret meg selv på flere områder. Prosessen har vært lærerik og jeg har lært meg en rekke verktøy som er relevante både som solist, ensemblemusiker og arrangør. I tillegg har jeg tatt til meg deler av en musikktradisjon fra hjemstedet mitt som er med på å danne et grunnlag både for videreføring og videreutvikling.



## **7.0 Teknisk informasjon**

### ***Produksjon:***

1. Logic Pro X (studioprogramvare)
2. Final Cut Pro (videoredigeringsprogramvare)
3. iPhone-kamera
4. Native Instruments Komplete Audio 6 (lydkort)
5. Audio Technica AT2020 (kondensatormikrofon)

### ***Instrumenter og tilbehør:***

1. Mullen Guitars Discovery S10 4x5 (PSG)
2. WBS Steelguitars SD10 3x5 (PSG)
3. Fender Blues Deluxe Reissue (gitarforsterker)
4. Quilter TT12 (steelgitarforsterker)
5. Boss DD-7 (digital delay-pedal)
6. Boss RV-5 (digital reverb-pedal)
7. Selvbygd overdrive-pedal
8. Goodrich L120 (volumpedal)
9. Ernie Ball VP Jr. (volumpedal)
10. Furch OM20 CM (akustisk gitar)
11. M-Audio Keystation 49 MK3 (midi-keyboard)

### ***Diverse:***

1. Noteflight (nettbasert notasjonsprogram)

### Referanser

- Aksdal, B. (1988). *Fosentonar: Musikktradisjoner i kystmiljø*. Orkanger: Fosen historielag.
- Alcorn, S. (2004). *Concentration*. Recorded.
- Aleksandersen, Å. (1993). *Din Dag*. Norske Gram.
- Bokanté. (2017). *Strange Circle*. Ground Up Music.
- Campell, G. (1985). *It's Just A Matter of Time*. Atlantic America.
- Childers, T. (2019). *Country Squire*. RCA.
- Dire Straits. (1991). *On Every Street*. Vertigo.
- Emmons, B. (1963). *Steel Guitar Jazz*. Mercury.
- Eno, B. (1983). *Apollo: Atmospheres & Soundtracks*. EG.
- Gill, V. (1989). *When I Call Your Name*. MCA.
- Green, L. (2017). *Venus Moon*. Scandahoot.
- Helms, J. (2006). *Pedal Steel Guitar - For E9 Tuning*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Jackson, A. (1996). *Everything I Love*. Arista.
- John, E. (1971). *Madman Across The Water*. DJM Records.
- KameraMusica. (2011, Mai 17). BJ Cole - Clair de Lune | Interviewed for Notes from Mt Pleasant. [video]. Youtube.  
Hentet: <https://youtu.be/IKoOmW8e96M> (25.05.2021)
- Kapua, K. (1996). Joseph Kekuku - The Originator Of The Hawaiian Guitar. I L. Ruymar (Red.), *The Hawaiian Steel Guitar and Its Great Hawaiian Musicians* (s. 2). Centerstream Publishing.
- Lee, B. (u.d.). *Copedents*. Hentet fra The Pedal Steel Pages: <https://b0b.com/wp/copedents/>
- Leigh, H. (2020). *Glory Days*. Boomkat Editions.
- Lynn, L. (2016). *Full Circle*. Sony Music.
- Malterud, N., Lai, T., Nyrnes, A., & Thorsen, F. (2015). *Forskning og utviklingsarbeid innen fagområdet kunst - 1995–2015: 20 år med kunstnerisk utviklingsarbeid*. Universitets- og høyskolerådet.  
Hentet: [https://www.uhr.no/f/p1/i276102cc-6251-4224-81d0-2029453909f3/2015-forskning\\_og\\_utviklingsarbeid\\_innen\\_fagomr\\_det\\_kunst.pdf](https://www.uhr.no/f/p1/i276102cc-6251-4224-81d0-2029453909f3/2015-forskning_og_utviklingsarbeid_innen_fagomr_det_kunst.pdf) (27.04.21)
- Megadeth. (1997). *Cryptic Writings*. Capitol Records.
- Nelson, W. (1995). *Just One Love*. Justice Records.
- Paisley, B. (2011). *This Is Country Music*. Arista.
- Pierce, W. (1954). *Slowly/ You Just Can't Be True*. Decca.

- Price, R. (1986). *Portrait Of A Singer*. Step One Records.
- Robert Randolp & The Family Band. (2006). *Colorblind*. Warner Records.
- Ross, M. (2015, Februar). Pedal to the Metal: a Short History of the Pedal Steel Guitar. *Premier Guitar*.
- Ruymar, L. (1996). *The Hawaiian Steel Guitar and Its Great Hawaiian Musicians*. Centerstream Publishing.
- Sting. (1993). *Ten Summoners´s Tales*. A&M Records.
- Stone, R. L. (2010). The Churches. I R. L. Stone, *Sacred Steel - Inside A African American Steel Guitar Tradition* (ss. 9-32). University of Illinois.
- Stubseid, G. (1993). Vokalmusikken. I B. Aksdal, & S. Nyhus, *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (ss. 200-233). Universitetsforlaget.
- Sugarfoot. (2016). *Different Stars*. Crispin Glover Records.
- Sunde, Ø. (1986). *Overbuljongterningpakkmasterassistent*. Spinner Records.
- Sundstøl, G. (2015). *Furulund*. Hubro.
- Sundstøl, G. (2016). *Langen Ro*. Hubro.
- Sundstøl, G. (2018). *Brødløs*. Hubro.
- Too Far Gone. (2000). *Bæst I Test*. Norske Gram.
- Various Artists. (1997). *Sacred Steel: Traditional Sacred African-American Steel Guitar Music in Florida*. Arhoolie Records.
- Vassendgutane. (2005). *Ungkar med dobbelseng*. Vassend Records.
- Wall, C. (2018). *Songs Of The Plains*. Thirty Tigers.

## **Vedleggsoversikt**

### *Vedlegg 1: Demonstrasjon*

- Link: <https://youtu.be/eetDqylKc30>

### *Vedlegg 2: Bånsull fra Hitra - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 38)*

- I dokumentets ende

### *Vedlegg 3: Bånsull fra Hitra - Resultat*

- Link: [https://youtu.be/xRO6\\_jzTQu0](https://youtu.be/xRO6_jzTQu0)

### *Vedlegg 4: Bruremarsj etter Thomas Svenning - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 101)*

- I dokumentets ende

### *Vedlegg 5: Bruremarsj for resonator*

- Link: <https://youtu.be/UTPgizFg4rw>

### *Vedlegg 6: Øvingsfase A-tema*

- Link: <https://youtu.be/PWHwDF1lTq0>

### *Vedlegg 7: Bruremarsj etter Thomas Svenning - Resultat*

- Link: <https://youtu.be/YjouGviCjvM>

### *Vedlegg 8 - Jeg ser dig, søde lam at stå - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 68)*

- I dokumentets ende

### *Vedlegg 9 - Jeg ser dig, søde lam at stå - Resultat*

- Link: [https://youtu.be/M3syag\\_nkbA](https://youtu.be/M3syag_nkbA)

### *Vedlegg 10 - Vals fra Skjøra - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 125)*

- I dokumentets ende

### *Vedlegg 11 - Vals fra Skjøra - Resultat*

- Link: <https://youtu.be/iyXs2NM3WY8>

### **Figuroversikt**

- Figur 1: Copedent (egen illustrasjon)
- Figur 2: Eksempler på instrumenter (eget bilde)
- Figur 3: Transponert originalmelodi takt 1 og 2 (egen illustrasjon)
- Figur 4: Variant av takt 1-4 i A-tema (egen illustrasjon)
- Figur 5: Figur 7: Rytmask synkopering (egen illustrasjon)
- Figur 6: A-tema - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 101)
- Figur 7: Harmonisert A-tema (egen illustrasjon)
- Figur 8: Avsluttende frase - første vers (egen illustrasjon)
- Figur 9: A-frase - andre vers (egen illustrasjon)
- Figur 10: Avsluttende frase - andre vers (egen illustrasjon)
- Figur 11: B-tema - original avslutning (Aksdal, 1988, s. 125)
- Figur 12: A-tema - original avslutning (Aksdal, 1988, s. 125)
- Figur 13: Avslutning (egen illustrasjon)

**Vedlegg i dokumentet**

*Vedlegg 2: Bånsull fra Hitra - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 38):*


Bånsull fra Hitra



The musical notation for 'Bånsull fra Hitra' is presented on four staves in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in treble clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*Vedlegg 4: Bruremarsj etter Thomas Svenning - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 101):*

Bruremarsj et. Thomas Svenning, Stokkøya



The musical notation for 'Bruremarsj et. Thomas Svenning, Stokkøya' is presented on five staves in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and trills (marked 'tr'). There are also triplets indicated by a '3' over a group of notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*Vedlegg 8 - Jeg ser dig, søde lam at stå - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 68):*

Jeg ser dig, søde lam at stå

The musical score is written in 6/8 time on a single staff. It consists of four lines of music with Norwegian lyrics underneath. The lyrics are: 'Jeg ser dig, sø-de lam, at stå på Si-ons bjer-ge-top. Men ak den vei du måt-te gå så tung, så trang dit op. O byr-de, som på dig var kast, al ver-dens skam og last! Så sank du i vor jam-mer ned så dybt som in-gen ved.' The melody is simple and folk-like, with a mix of eighth and quarter notes.

Jeg ser dig, sø-de lam, at stå på Si-ons bjer-ge-top. Men  
ak den vei du måt-te gå så tung, så trang dit op. O  
byr-de, som på dig var kast, al ver-dens skam og last! Så  
sank du i vor jam-mer ned så dybt som in-gen ved.

*Vedlegg 10 - Vals fra Skjøra - Originalnotasjon (Aksdal, 1988, s. 125):*

Vals fra Skjøra

The musical score is written in 3/4 time on a single staff. It consists of five lines of music. The first line starts with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is a waltz, characterized by a 3/4 time signature. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The lyrics are not present in this image.

1. 2.

1. 2.